L'inferno è non essere gli altri
Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io

Fabio Pusterla
Scrittore

Abstract

Confine o frontiera? I due termini sono sinonimi, oppure indicano due modalità persino opposte di stabilire una linea divisoria? E quale rapporto esiste tra la valenza metaforica, spesso legata al mito e all'avventura, del concetto di «confine», e la sua materializzazione concreta come frontiere, poliziesca o militare? L'autore sviluppa questi interrogativi a partire dalla propria esperienza biografica e familiare; estendendo poi la perlustrazione a un altro tipo di confine: quello linguistico e culturale. La traduzione letteraria come possibilità di superare questo confine, e di riflettere su alcuni elementi basilari della scrittura stessa.

Parole chiave: confine, frontiera, dogana, confini linguistici, altro da sé, traduzione.

Abstract

Border or frontier? Are the two terms synonymous or do they perhaps indicate opposing modes of establishing a dividing line? And what is the relationship between the metaphorical content of the concept of «border», often tied to myth and adventure, and its concrete materialization in frontier, police and military? The author develops these questions from her own particular experience and then extends the survey to another type of border, the cultural and linguistic, and considers literary translation as a form of crossing it and transmitting the basic elements of writing.

Key words: border, frontier, customs, borders linguistic, other auto, translation.

1.

Sulla *frontiera*, tanto per cominciare, io ci sono nato e cresciuto, anche se si trattava di una frontiera assai poco eroica, che separava due minuscole realtà trascurabili come Chiasso e Ponte Chiasso (o, appena un po' più a nord e a sud, Lugano e Como: cioè i termini ultimi del mio mondo infantile). Dunque, inizialmente, *frontiera* significava per me qualcosa di molto concreto e di poco interessante: un insieme di baracche, con dentro la bilancia per pesare la carne, dalla parte svizzera; dei saloni di marmo dall'aria fredda, pretenziosa e abbandonata, sul versante italiano. Posti anonimi che si dovevano attraversare con i

VISIT…

documenti in mano, l'aria compunta e qualche volta, tornando a casa, con un cartoccio di prosciutto nascosto sotto il paltò. Un po' di rete metallica, molte uniformi che potevano diventare minacciose se ti rivolgevano la parola; ma poco di più. E verosimilmente non capivo molto bene per quale ragione dovesse esistere, quella barriera così armata e imponente, che separava, lungo poche centinaia di metri, il quartiere popolare in cui vivevo dal vinattiere dove andavo con una borraccia di plastica a comprare un litro di rosso sfuso per la tavola, o dal giornalaio che qualche volta mi regalava un cornetto sorpresa. Non che fosse un problema, d'altra parte: la frontiera stava lì, inequivocabile, e se c'era doveva avere un motivo per esserci. Però quel che conoscevo al di qua e al di là da quella frontiera, strade, case, negozi, osterie, facce, faceva parte allo stesso titolo della mia vita, e la dogana, che della frontiera era il volto severo e insieme il possibile varco, rappresentava in fondo solo un piccolo inconveniente, una minima fatica quotidiana priva di fascino o mistero. Il mito della frontiera, del luogo estremo oltre il quale si schiude una promessa rischiosa di avventura e di scoperta, per me non poteva davvero nascere a Chiasso; veniva invece dai libri e dai film, com'è ovvio; e se non riusciva fino in fondo a saldarsi sulla frontiera reale, trasformandola in vera metafora, era comunque in grado di depositarsi come un brivido nel mio immaginario: se ancora oggi basta un titolo come *Oltre il confine* o *Cavalli selvaggi* per farmi desiderare di leggere i romanzi dell'ultimo grande cantore della frontiera mitica, Cormac Mc Carthy.[1]

Ecco alcuni dei suoi devastati eroi, tre giovani in fuga che la varcano, questa frontiera mitica, a cavallo come i loro antenati del West; e la frontiera è reale e terribile, ma insieme fantastica, come un largo fiume vorticoso: il Rio Grande.

> Nudi, bianchi e magri attraversarono il fiume a cavallo sotto un pallido quarto di luna. Poco prima avevano infilato gli stivali capovolti nei Jeans, ci avevano schiacciato sopra la camicia, il giubbotto e lo zaino con le munizioni e la roba per farsi la barba; poi, chiusi i jeans alla vita con le cinture, se li erano annodati al collo e col cappello come unico indumento avevano portato i cavalli sul ghiaione, avevano allentato le cinghie del sottopancia, erano montati in sella e avevano fatto entrare le bestie nell'acqua spronandole coi talloni nudi.
>
> A metà del guado i cavalli si misero a nuotare sbuffando e allungando il collo fuori dall'acqua mentre la coda galleggiava leggera. Scivolando a valle con la corrente, i cavalieri nudi presero a incitare i cavalli e, allineati uno dietro l'altro con Rawlins che teneva alto il fucile, raggiunsero la riva straniera come una banda di predoni.
>
> Uscirono dal fiume fra i salici e risalirono la corrente in fila indiana fino a un lungo ghiaione asciutto dove si tolsero il cappello e si voltarono a guardare il paese appena lasciato. Nessuno fiatò. Poi improvvisamente lanciarono i cavalli al galoppo sulla riva e andarono avanti e indietro sventolando i cappelli in aria, ridendo e fermandosi di colpo a dare pacche affettuose ai cavalli.
> Accidenti, disse Rawlins, lo sapete dove siamo?[2]

1. Cormac Mc CARTHY, *Oltre il confine*, Torino: Einaudi, 1995 (trad. di R.BERNASCONE e A.CAROSSO); *id.*, *Cavalli selvaggi*, ivi, 1996 (trad. di I.LEGATI).
2. Cormac Mc CARTHY, *Cavalli selvaggi*, *cit.*, p. 45-46.

Mi affascina, un passo del genere? Sì, certamente, e anche molto. Ma purtroppo non ha nulla a che vedere con la frontiera di cui parlavo prima, e non solo perché il Rio Grande non è il Faloppia o il Breggia. Non si tratta semplicemente di dimensioni incommensurabili, ma di profonda, sostanziale diversità.

2.

Nelle pagine di Mc Carthy, come in uno qualsiasi dei grandi film che guardavo da bambino, la nozione di *frontiera* coincide infatti davvero con quella di *confine*, anzi la rende visibile, la materializza: varcare la frontiera significa allora oltrepassare un confine misterioso e sconosciuto, che va ben oltre quello politico. Di là dal confine si apre infatti il grande vuoto, la distesa dell'enigma che chiede di essere attraversata, il paese senza nome che sfugge alle carte topografiche. E' ancora Mc Carthy a suggerirlo:

> Nella parte americana della mappa c'erano segnati i fiumi, le strade e le città fino al Rio Grande, ma oltre non c'era più nulla.
> Oltre il fiume non c'è più segnato niente, vero? disse Rawlins.
> Proprio così.[3]

Invece la mia, di frontiera, non divideva il qui dall'oltre, il noto dall'ignoto: spezzava soltanto, bruscamente e in modo arbitrario, un'unica esperienza, un piccolo territorio solcato dalle vicende familiari, in cui la vita delle persone che conoscevo, e la mia, avanzava a casaccio, silenziosa, non come l'acqua fiera del Rio Grande che traccia un confine, ma come quella quasi immobile di un fiumiciattolo capriccioso che si perde in cento curve occasionali; e ad ogni curva, ecco apparire un cippo, una barriera, un filo spinato, una lama di frontiera che nega l'identità.

Naturalmente allora tutto questo non mi era così chiaro; ci sarei arrivato attraverso gli anni, cercando di capire qualcosa che intuivo importante, nascosto dentro di me, ma che pareva rifiutarsi di lasciarsi catturare.

Da qualche parte, in un armadio a casa di mia madre, deve esserci ancora una vecchia fotografia in bianco e nero, dei primi anni '60. Ritrae i miei genitori, ancora giovani, con mia sorella all'età di tre o quattro anni e con me di poco più grande. La posa e gli abiti sono quelli di una domenica pomeriggio, o di un giorno di festa. Dietro le quattro figure umane, a creare uno sfondo casuale e inquietante, si alza la rete metallica della frontiera. È una fotografia che riassume involontariamente molte cose, una specie di assurdo stemma di famiglia. Mia sorella ed io siamo nati italiani, poiché nostro padre era italiano, e solo verso i dieci anni saremmo stati naturalizzati svizzeri («fatti svizzeri», come più efficacemente si dice); anche se adesso, in virtù di una nuova legge italiana, abbiamo potuto riacquistare anche l'originaria nazionalità. Nostra

3. *Ibid.*, p. 35.

madre era, ed è, svizzera; ma prima di sposarsi era quasi sempre vissuta in Italia, dove si era trasferita da piccola, insieme a sua madre, dopo la morte prematura del padre stroncato da una difterite contratta durante un servizio militare. Sicché, luganese di origine, era poi cresciuta al di là della frontiera, salvo durante gli anni della guerra, quando le due donne si sarebbero rifugiate a Lugano, presso amici. Diametralmente opposta la storia di mio padre; italiano, sì, ma nato e cresciuto a Chiasso, dove i suoi erano approdati più o meno all'inizio del secolo, proveniendo dalle sponde e dalle valli del lago di Como. Suo padre, un uomo mite che non ho conosciuto, faceva il parrucchiere e coltivava un'ingenua passione per la poesia; scriveva segretamente discutibili versi di stampo dannunziano, accettava con rassegnazione il nomignolo di «Giuvanìn pueta», e sceglieva per uno dei suoi figli, mio padre appunto, un primo e un secondo nome di smagliante classicità: Elios Virgilio. Sarà stato il clima familiare che questi dettagli lasciano intuire non proprio impermeabile alla retorica fascista, e soprattutto l'atmosfera generale della Chiasso di quell'epoca; fatto sta che l'operaio ventenne Elios Virgilio, insieme ad altri suoi coetanei e connazionali, sarebbe partito un bel giorno come volontario per la fulgida guerra, con la fanfara in stazione (in dogana) a salutare i giovani eroi. Poi, attraverso ben altre frontiere e fronti, sarebbe stata la campagna di Russia, la ritirata, la deportazione in Germania, e per finire la fuga rocambolesca, che l'avrebbe ricondotto davanti alla stessa frontiera da cui era salpato. Stavolta però senza orchestrina, e come profugo. Di tutto questo mio padre parlava poco, e sempre con un senso di smarrimento e di vergogna; ma i brandelli di racconto che col tempo gli abbiamo estorto dicevano se non altro una cosa certa: la frontiera che l'aveva travolto non aveva proprio nulla di avventuroso o di mitico. Era qualcosa di terribile, invece, di implacabile; non un confine vero, col quale misurarsi, ma un taglio crudele che spezza in due la vita.

Ecco perché non riesco più da molto tempo ad associare alla parola *frontiera* alcun valore metaforico; il termine *frontiera*, anzi, mi sembra ormai rappresentare quasi l'esatto contrario della parola poetica, ciò che ad essa si oppone con la cruda referenzialità di un rapporto di polizia, di una postazione militare. O anche: ciò che, soffocando la complessa e sfuggente verità dell'individuo in una morsa burocratica, rende necessaria e giustificata la scrittura poetica. E se non posso impedire alla mia fantasia di seguire con invidia gli eroi di Mc Carthy, sono costretto a riconoscermi davvero solo nei versi di Grünbein; che, tedesco orientale, di frontiere che non sono confini se ne intende: «Gezeugt in verwunschenen Teil eines Landes / Mit Grenzen nach innen».

3.

Se l'idea di *frontiera* mi appare dunque schiacciata dal peso della realtà e raggelata in un'accezione puramente geo-politica o militare, quella di *confine* suscita in me un processo mentale quasi contrario. Tanto la prima mi parla di una separazione, di una prigionia dell'io rispetto a se stesso e agli altri, quanto la seconda, che associo senza riflettere ai concetti più vaghi di *limite*, *margine*,

bordo, mi suggerisce un'ipotesi di viaggio e di esplorazione. Se la frontiera chiude, insomma, il confine apre. E forse una delle prime volte che mi è accaduto di provare intensamente questa sensazione ha di nuovo a che vedere con le vicende familiari che ho ricordato poco fa.

Mio padre mi aveva insegnato una breve canzone che si era portato a casa dalla guerra; solo pochi versi sull'aria popolare del Kasaciok, poche parole in una lingua sconosciuta che lui spacciava per russo, e che proprio per questo mi affascinavano. Eccoli qui (trascritti alla lettera, secondo un'ortografia immaginaria):

> Nema kliba, nema cucurusa,
> nema jaika, nema molokò;
> musna froho citiriti malenki,
> Italienskj dobra karosciò.

La canzone parlava di fame e di stenti, mi era stato spiegato; e l'ultimo improbabile verso voleva dire più o meno «gli Italiani sono molto buoni». Ma più che dal significato, ero colpito dall'unico suono per me decifrabile, quell'*italienskj* che capivo, ma che veniva da lontano, da uno sguardo esterno puntato su di noi che rovesciava il punto di vista a me abituale. La sorpresa che mi dava quel suono non è dissimile da quella che provo anche oggi di fronte a quelle carte geografiche ribaltate che si possono trovare al Nord delle Alpi: dove in alto sta il Sud, e in basso il Nord, e l'Italia sventola in aria, come una gamba tesa dentro un cielo che invece è il Mediterraneo.

Solo dopo molti anni, quando mio padre era già morto, avrei ritrovato quelle stesse parole, con commozione, in un saggio sulla lingua dei soldati italiani in Russia: quasi identiche a quelle che ricordavo. Erano davvero parole russe, sia pure deformate dalla percezione e dalla pronuncia italiane, quelle che avevo memorizzato da bambino come una misteriosa formula magica capace di unire in sé realtà e leggenda, la marcia rovinosa degli alpini sul Don e il viaggio di Michele Strogoff verso est.

Così l'idea del confine, dell'oltre, dell'altro da sé, mi dico adesso, appare più visibile attraverso la lingua; perché se la lingua che parlo e che penso è per me la misura del mondo, avventurarsi nelle parole e nei pensieri di un'altra lingua significa esplorare un altro mondo, guardare le cose con occhi diversi. E' qui, tra le lingue, che forse scorre davvero il Rio Grande; e varcarlo vuol dire allora, in un modo o nell'altro, cimentarsi con la traduzione.

Se proviamo a considerare la traduzione — quella letteraria, ora, anzi quella poetica — come un viaggio abbastanza avventuroso di andata e ritorno attraverso il confine, dobbiamo però chiederci in che modo un simile viaggio modifichi il viaggiatore. *Andare in Cina a piedi*, per riprendere il celebre titolo di Giovanni Giudici,[4] va benissimo: ma cosa succede lungo il cammino? Si possono evidentemente dare, e sono state date spesso, molte risposte convincenti e

4. Giovanni GIUDICI, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma: e/o, 1992.

concrete a questo interrogativo; che inoltrarsi oltre il confine linguistico e culturale significhi allargare le proprie cognizioni, è ovvio; che accettare l'impossibile scommessa della traduzione comporti una ricerca quasi frenetica all'interno del linguaggio poetico in cui si traduce, con tutte le ricadute positive che un tale apprendistato comporta sulla propria agilità stilistico-espressiva, è cosa nota a tutti i traduttori. Ma forse, traducendo, si è obbligati a vivere anche un'altra esperienza, meno definibile delle precedenti; qualcosa che accade sotterraneamente, senza che il poeta / traduttore ne abbia necessariamente coscienza, e che va a toccare, si può credere, una zona delicatissima della scrittura poetica.

L'ipotesi a cui alludo poggia su una presupposizione: che nel testo poetico esista sempre, in modo più o meno strutturato, più o meno esplicito, una *voce* che assume la responsabilità delle parole. Questa *voce* può farsi avanti con decisione, e prendere le caratteristiche di un vero e proprio *io lirico*, ma può anche restare ai margini del testo, come una fonte misteriosa e sfuggente. Eppure c'è sempre, e una lettura ingenua tende a identificarla con la voce dell'autore, mentre si tratta di un personaggio letterario, che con il proprio autore stabilisce un certo rapporto, di intensità variabile. La «lettura ingenua» cui accennavo poco fa non è però solo quella dello studente alle prime armi, che scambia il pensiero poetante di Leopardi con gli effetti della malattia e della malformazione fisica; è anche, non di rado, quella dello stesso autore, che può essere indotto a credere sinceramente di essere fino in fondo rappresentato da ciò che ha scritto, lasciandosi cullare da una sorta di enfatico senso di onnipotenza. Tanto più quando la parola poetica assurge al ruolo di privilegiato scandaglio delle profondità individuali, come avviene nel filone più illustre e affascinante della lirica moderna e contemporanea.

Ma quando traduco un altro poeta, sono anche obbligato a dimenticare, o almeno a relativizzare, quella *voce* che credevo così mia, a farla per quanto possibile tacere, considerandola talvolta quasi nemica. Non *io*, il mio *io lirico*, che poco prima consideravo signore e sovrano delle mie parole, ma l'*altro* deve parlare, quell'*altro* che ha una pronuncia e uno sguardo a me estranei, e che pure dovrei cercare di interpretare. E se anche non potrò mai essere l'altro, proprio come non potrò mai sperare di aver davvero ricreato la sua opera poetica nella mia lingua, nondimeno avrò cercato di muovere qualche passo fuori di me, di depurare la *voce* da qualche scoria dell'*io*, trasformando la frontiera che mi immobilizza in un confine forse valicabile.

Probabilmente non avrei fatto queste strane riflessioni se non avessi incontrato, proprio come traduttore, alcuni autori che attorno a un simile discorso hanno costruito buona parte della loro opera.

Penso, naturalmente, a Philippe Jaccottet, e a quella sorta di imperativo categorico rappresentato da un suo esordio famosissimo e citatissimo: «L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie», che si trasformerà qualche anno dopo nell'ancor più esplicito verso «L'effacement soit ma façon de resplendir».[5]

5. Philippe JACCOTTET, *La semaison*, Paris: Gallimard, 1984, p. 11; il verso successivo fa parte della poesia *Que la fin nous illumine*, compresa nella raccolta *L'Ignorant*, ivi, 1957.

Ma penso anche a Yves Bonnefoy, il primo poeta che ho provato a tradurre (traducendone, per la verità, solo nove brevissimi componimenti), e in particolare a uno dei suoi libri più stupefacenti, *L'arrière-pays*, e a una sua pagina precisa, quella dedicata alla fortezza indiana di Amber. L'io poetico che vi entra scopre dapprima, con meraviglia e ammirazione, quello che crede essere il limite estremo, la perfezione somma dell'invenzione architettonica: una cinta muraria di altezza variabile che non ha nessuno scopo pratico, se non quello di cancellare a chi guarda dall'interno la linea dell'orizzonte, impedendone la vista e definendo così, entro il proprio cerchio chiuso al desiderio dell'*altrove*, un'ampia distesa di sabbia e di pietra. Escludere la tentazione dell'*oltre* per concentrare l'attenzione sul *qui*, sulla presenza della terra nella sua forma primigenia: sabbia e pietra, appunto. Ma poi, guardando meglio, il protagonista si accorge con accresciuto stupore che in più punti la perfezione dell'opera muraria è come interrotta, che la cinta lascia intravvedere qualcosa di quell'altrove che pareva negare; e che non si tratta di un errore, ma di un significato ancora più alto: «L'affirmation a été voulue, mais aussi l'aveu de sa démesure. L'ailleurs a été *aboli*, dans l'instant premier, mais la lucidité a suivi, qui a laissé la profondeur non détruite briser le pouvoir de clore. Le prince a moins voulu achever son rêve qu'en méditer l'illusion».[6]

Forse è questo il confine inafferrabile che la parola poetica deve riuscire a mantenere visibile, appunto mentre cerca disperatamente di concentrare se stessa sulla propria individuale pronuncia. E ho l'impressione che, con modalità e lungo percorsi anche molto diversi tra loro, il lavoro di messa in discussione e di, per così dire, reinvenzione del tradizionale io-lirico sia un tratto comune e riconoscibile di molte scritture poetiche contemporanee. Anzi, sospetto persino che proprio attorno a tale questione possa in parte ruotare la sensazione di ammirata, ma anche attonita, distanza con cui cominciamo a rileggere i grandi maestri del novecento: la cui luce è ancora vivacissima, addirittura abbagliante, ma sembra provenire da un luogo che non possiamo più abitare.

6. Yves BONNEFOY, *L'arrière-pays*, Genève: Skira, 1992[2], p. 52-55.